DE LA PARADOX LA PARADOXISM

de *TITU POPESCU*

În estetică, paradoxul înseamnă rezolvarea aparentă a unei si-tuaţii enigmatice (proces din care rezultă mulţumirea unei destinderi), agentul emoţional fiind neprevăzutul, neaşteptatul (care generează o nelinişte şi o nouă tensiune). Deci, paradoxul este simultan concluzie şi provocare constând într-o concomitenţă a contrariilor, care-i dă ade-vărata specificitate. Paradoxul este de natura unui nucleu exploziv re-zultând din fuziunea dintre satisfacţie şi inchietudine. Prima stare, de o clipă, decurge din aparenţa a ceva cu sens şi convingător, a doua, ime-diată, este sesizarea a ceva ascuns şi absurd. Ceea ce se ascundea sub nivelul acceptării logice, sare brusc în zona importantă şi forţează a fi recunoscută. El pare că este o greşeală, dar nu atât de mare ca să ne alarmeze şi nici atât de evidentă să ne inhibe. E un mecanism de excepţie în gândire, care va fi acceptat prin complicitatea unei toleran-ţe simpatetice. Comportamentul estetic al paradoxului se caracterizea-ză prin autosuspendarea absurdităţii. În tabloul de distribuţie a elemen-telor specifice, el intră la categoria neantizării înţepenirii în conven-ţional (alături de comic, ridicol, grotesc, absurd).

Deşi este o veche construcţie a filozofiei şi un obiect de studiu pentru logică, paradoxul a rămas un sofism insolubil, o apropiere inde-monstrabilă, o contradicţie inextricabilă. Eugen Simion făcuse obser-vaţia că umbra paradoxului este fertilă pentru literatură: "toate acele texte au înflorit în preajma marilor enigme ale logicii şi care prin fine-ţea speculaţiei incită spiritul nostru". El include în *paradoxul semiotic* comedia de limbaj, teatrul "în doi peri", literatura "care suceşte lim-ba", în general tot ce ţine de acea "logică nelogică" pe care o remar-case Al. Macedonski.

Istoricul literar justifică tensiunea literară a paradoxului printr-o relaţie estetică: "arta este prin natura ei paradoxală, pentru că ea foloseşte o ficţiune (o minciună) ca să spună adevărul". O metaforă este un *paradox* concret deoarece "încearcă să înfrângă o limită a gân-dirii şi să pacifice universurile ostile". Cât priveşte discursul liric mo-dern, acesta "este prin esenţă antinomic, incoerent cu premeditare, bi-zar şi obscur". Categoriile negative intră în armonia tensiunilor diso-nante şi numai poezia poate să dea o expresie acceptabilă aporiilor gândirii (pe baza logicii terţului acceptat). Intrarea şi ieşirea din cas-telul paradoxului se poate face numai prin mijlocirea paradoxului artei!

Non-intenţionalitatea aduce cu sine eliberarea, iar impulsurile anarhice sunt reconsiderate: indiferenţa la formă, de-ritualizarea fru- mosului, abolirea ierarhiilor, insuficienţa raţiunii. Se deschide astfel drum unei noi tensiuni dramatice, în măsură să alimenteze reacţii ri-dicate (recompensând astfel vivacitatea novatoare a avangardei, ne- gată în spiritul ei de o bună parte a ceea ce a urmat: "arta a dovedit nu numai că este, ca de regulă în istorie, neputincioasă să îmblânzească Demonul puterii, ci şi că este în stare să o slujească profitabil şi cu de- votament" (Eugen Negrici).

Autonomizarea şi investirea estetică a paradoxului se numeşte *paradoxism.*

*

În monografia pe care i-a consacrat-o, Solomon Marcus subli- nia enorma însemnătate modernă, în cunoaşterea ştiinţifică, în filo- sofie şi în artă a paradoxului (gr. *para* – contra, *doxa* – opinie): "para- doxul este rezultatul suprapunerii confuziei sau identificării a două planuri distincte ale realităţii, ale limbajului, ale gândirii sau ale com-portamentului"). Dacă un paradox constă în simultaneitatea contradic-torie a două enunţuri, atunci depăşirea impasului se poate face recur-gându-se la un limbaj mai bogat în resurse decât cel al sistemului for-mal considerat. În logică, paradoxul atacă zona inexplicabilului, în artă – pe cea a inexprimabilului.

Formal, paradoxul contrariază semantica (“paradoxul ia deci naştere din nerespectarea unor restricţii combinatorii ale diferitelor părţi ale unui enunţ”). Dar, dacă limbajele ştiinţifice se înarmează cu precauţii pentru a evita contaminarea dintre planuri distincte (gene- ratoare de non-sensuri, confuzii), literatura mizează tocmai pe mani-festările “dezordonate “ ale limbajului: amalgamarea sensurilor pro- duce umorul, “alunecarea” sensurilor capătă o funcţie ironică, trecerea neaşteptată de la sensul figurat la sensul direct al cuvintelor neutrali- zează deosebirea dintre literatură şi spectacol (funcţie foarte impor- tantă în dramaturgia modernă), coborârea din planul solemn în cel vulgar este ridiculizantă, suprapunerea ficţiunii cu absurdul înfăptu- ieşte burlescul, travestirea subită a unui raport de echivalenţă într-unul de opoziţie nedumereşte şi ilarizează.

Paradoxul vine să contrazică obişnuinţele noastre senzoriale şi perceptive, sprijinindu-se, în schimb, pe o semantică a infinitului şi a vitezelor mari. Paradoxul actualizează negativul şi absenţa, interogând străfunduri şi relevând duplicitatea psihismelor tenebroase, creând un fel de întuneric vizibil. El este curtea adevărurilor crepusculare şi in- stanţa de fond a reputaţiilor (Sartre spunea acelaşi lucru: “conştiinţa nu este ceea ce este, ci ceea ce nu este”).

În paradox, puţinul este mult şi multul poate să fie nimic – sau puţinul este destul şi nespusul este elocvenţă. Excepţionalul se su- prapune normalului, performanţa – derizoriului. Paradoxul este loial oricărui act de sabotare a comunicării lineare. “Utilizarea para- doxului – preciza Solomon Marcus – este fundamental terapeutică”. Deci, efectul lui de perplexitate este nu numai un prim semnal, de i- dentificare, ci şi considerarea lui ca un moment de criză a comunică-rii, ca o insuficienţă a limbajului, ceea ce ţine de o gândire infirmată. Paradoxul amalgamează două nivele distincte ale cunoaşterii şi, prin calităţile astfel dobândite, se afirmă ca “inima oricărei gândiri crea- toare” (“în artă şi literatură, manipularea adecvată a paradoxurilor este esenţială”). În virtutea referenţialităţii lui deschise, paradoxul înglo-bează chiar lectura în structura operei literare – ceea ce devine impor- tant pentru paradoxism. Situaţia dilematică provocată de paradox este prospectivă: ea incită la un nou efort de gândire şi imaginare, presu- pune invocarea de noi argumente, pentru decizia opţională între alter- nativele oferite.

Solomon Marcus a circumscris aria de manifestare a para- doxurilor la “limbajele închise din punct de vedere metalingvistic”; or, urmând această teoremă, paradoxismul ar ieşi tocmai din câmpul de acţiune al elementului său de bază, fiindcă paradoxismul omolo- ghează chiar disponibilităţile metalingvistice ale comunicării. După cum se vede, în teoria paradoxurilor sărim mereu dintr-un paradox în altul…

În sfera de competenţă a paradoxului se încadrează şi *logica contradictoriului* stabilită de Stéphan Lupasco. Tensiunea dintre orga- nizări diferite (undă şi particulă, continuitate şi discontinuitate) expri- mă conflictul dintre energii antagoniste. Trecerea de la *potenţial* la *actual* înseamnă că o forţă are câştig de cauză, fără însă a fi posibilă o *actualizare totală* sau o *potenţializare totală*. Conflictul generic, după Lupasco, este cel dintre *forţele omogenizate şi forţele eterogenizate.* Antagonismul *omogen-eterogen* trebuie asociat antagonismului *ac- tual-potenţial* şi pus în lumina modernă a viziunii antinomice a dina- mismelor. Unitatea este echilibrarea unei oponenţe dramatice. Unita- tea este concomitenţa lui *A* şi *non A* (ceea ce revoluţionează princi- piul tradiţional al necontradicţiei) – expresie definitorie pentru para- dox. Stéphan Lupasco a demonstrat astfel fundamentul ştiinţific al pa- radoxului (tensiune între tendinţe care, opunându-se, se condiţionează şi se presupun). În viziunea lui, logica contradictoriului (paradoxul!) creează "conştiinţa conştiinţei" – sursă a libertăţii umane. Analiza lu-
pasciană a *conceptului* îi sesizează acestuia intensitatea, prin cumulul de forţe contradictorii care îl alcătuiesc: actualizarea omogenizării şi actualizarea eterogenizării sunt parţiale prin includerea terţiului. Binomul clasic devine o antinomie triadică (teorie apreciată de celălalt teoretician al paradoxului, Solomon Marcus: ”Cât de departe suntem de viziunea tradiţională, care caută să marginalizeze fenomenele paradoxale, considerate ca o stare de boală a naturii şi gândirii, în timp ce absenţa paradoxului era considerată starea lor de sănătate”).

Teoria lupasciană explică apetenţa combinatorie a paradoxului şi ilimitarea posibilităţilor de decodare, profunzimea specifică a mecanismului.

Paradoxul este plus-cunoaşterea minus-cunoaşterii sau, în exprimare poetică: "şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micşo-
rează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbo- găţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister / şi tot ce-i
ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari" (Lucian Blaga). Într-un alt fel de experienţă poetică paradoxală, se suprapun discursul şi metadiscursul – în ceea ce Nichita Stănescu preconizase a fi o *poetică a rupturii*, având doi determinanţi: disperarea şi necuvintele. Astfel că, faţă de teoria notorie a intraductibilităţii poeziei, a imposi- bilităţii sinonimiei artistice, se înstăpâneşte opinia pluralităţii moda- lităţilor poetice: cuvântului "i s-a făcut de altceva". Dar – ne avertizea-
ză Solomon Marcus – "literatura care manipulează exagerat aceste procedee riscă să devină ea însăşi obiectul parodic al unei alte litera-turi: fenomen care – şi el – este tot un paradox". De aici, se deschide o nouă fereastră spre paradoxism…

Reflexibilitatea / autoreferenţialitatea limbajului favorizează funcţia acestuia meta-lingvistică (meta-comunicare). Efectuarea aces- tei acţiuni este similară conexiunii inverse, *feed-back*-ului (autocon- trol şi autooptimizare). Tot în similitudine trebuie amintite şi relaţiile de incertitudine ale lui Heisenberg (complexitatea raporturilor dintre observator şi obiect) .

*

Abraham Moles proclama închiderea muzeelor şi transfor- marea artiştilor în programatori ai unei noi viziuni – de edificare a unei arte de a crea noi arte, în sensul unui exerciţiu de meta-creaţie (meta-limbaj): "unde s-ar situa artele *noi,* dacă nu într-o *combinatorie senzuală,* prima etapă a unei cercetări operaţionale a funcţiei artis-tice?". Ar urma, în consecinţă, şi modificarea statutului artistului: "ro-lul artistului este schimbat: lui îi aparţine nu crearea de noi opere, ci de noi forme ale afecţiunii sensibilului, prin recurgerea la combinatoria gândirii".

Dacă vom lua în considerare radicalismul esteticii informaţio- nale (teorie congeneră modernităţii artistice) privind raportul dintre banalitatea previzibilului şi originalitatea noului, dintre greutatea tra- diţiei şi programarea senzorială, vom observa, din nou, instalarea unei potenţialităţi estetice nelimitate, prin epurarea totală a previzibilităţii. Teoria instaurează un gest estetic care neagă în întregime redundanţa şi postulează o originalitate neîngrădită. Totuşi, se poate naşte între- barea dacă mutarea hotărâtă pe un singur taler al balanţei mai poate să "protejeze" receptivitatea, dacă se mai poate vorbi despre o compli-citate tacită dintre creatorul şi consumatorul de artă, acesta din urmă putând fi inhibat de oferta unei originalităţi integrale.

René Berger remarcase faptul că "înainte de a se constitui în mesaje, comunicarea constă în punerea în contact". Ori, prin volupta-tea libertăţii şi generalizarea negaţiei, paradoxismul anulează conven-ţionalitatea intermedierii printr-un obiect-mesaj şi pune în contact ide-atic direct emiţătorul cu receptorul, astfel încât acesta din urmă să-şi formeze propriul lui obiect-mesaj, în intimitatea conştiinţei lui recep-toare, ceea ce înseamnă că fiecare receptor poate să beneficieze de propriul lui "obiect" de artă, autonom şi diferit de al altora. Prin aceas-ta, paradoxismul se încadrează în legea estetică a necesităţii interioare, atât de lămurit formulată de Nicolai Hartmann: "în conştiinţa artistică – şi în estetică – se menţine neclintită ideea unei necesităţi interioare, care domneşte în opera de artă şi priveşte tocmai caracterul ei concret figurativ. Prin această necesitate nu se înţelege deloc o sarcină etică, un imperativ, nici o altă cerinţă de ordin practic, ci o adevărată nece-sitate estetică, trecând ca o legitimitate prin opera artistului şi legând-o într-o unitate".

Paradoxismul şi-a propus să demonstreze posibilitatea de generalizare a literarului la o multiplicitate "fără limite" (ceea ce pen-tru un estetician riguros poate însemna pulverizare noţională), înglo-bând pentru aceasta elemente eterogene, de la noţiuni ştiinţifice până la desene,

semne şi absenţe, goluri. Deci, beneficiază de o ilimitare specifică a mijloacelor. Pot fi însă toate acestea asimilate estetic ? Dacă luăm *legea intenţiei de comportament artistic*, formulată de Tudor Vianu, toate mijloacele sunt subordonate intenţiei de compor- tament artistic, deci pot fi validate ca atare. Este adevărat şi că există rezonanţe sensibile pe care manualele de inspiraţie tradiţională nu le relevă. De exemplu, în cazul figurilor geometrice utilizate în para- doxism, la un lector care nu este matematician intervine "presimţirea afectivă a legii figurii" (N. Hartmann), ceea ce stabileşte între lector / contemplator şi mesaj un raport de revelanţă, care recunoaşte carac- terul intuitiv al evidenţelor geometrice (A. Schopenhauer). Sau, în ex- plicaţia aceluiaşi Hartmann: "conştiinţa confuză a unei regularităţi sau legităţi, de care însă conştiinţa intuitivă nu are cunoştinţă".

Translaţia paradoxului din matematică în literatură a ridicat, pentru Florentin Smarandache, o serie de întrebări, care s-au dovedit a fi tot atâtea ipostaze organice ale paradoxismului. Dar paradoxurile li-teraturii sunt paradoxurile vieţii. Eliberate de tirania dogmei, ele fac loc îndrăznelii pe care lumea modernă o postulează pentru libertatea creaţiei şi pentru libertatea expresiei. Poezia devine, astfel "o poartă deschisă tuturor extrapolărilor imaginarului" (Paul Bourget) sau "găsi-rea unor noi practici scripturale eficiente şi tensionate, conservând e-nergia rezultată din ciocnirea între câmpuri semantice opuse" (Con-stantin M. Popa).

Oricum, paradoxismul nu se înfăptuieşte în absenţa unei gra- vităţi responsabile aduse în situaţia de a şoca. De a şoca nu în limita contingentului, cum făcuseră avangardiştii, ci în cea a metafizicii cu- vântului. Acţiunea paradoxistă consistă în intensificarea şi forţarea din interior a noţiunilor şi înţelesurilor, prin sugerarea unor frapante (non)analogii reieşite din capacitatea imaginativă neortodoxă a crea- torului.

Paradoxismul ridică angoasa existenţială la anvergură metafi- zică, tema fiind esenţializată în concept şi sublimată în polisemie. El ne arată că Nimicul este o terapeutică: de la purificarea prin neant, putem ajunge la un paradis lăuntric adevărat, înţeles ca un eveniment personal. Subscriem, în această ordine de idei, analogiei subtile intuite de Marian Barbu: paradoxismul poate fi înţeles prin "invenţia" lui Nichita Stănescu, cel care a descoperit "hemografia, adică scrierea cu tine însuţi".

Paradoxismul trăieşte un fel de euforie continuă a libertăţii, ca o voluptate experimentală a tot-permisului, ca o slăbiciune pentru su- perstiţii îngăduite, ca o înduioşare a derizoriului descoperit, sub care se pot ghici şi pusee complicitare cu anarhia. Ce este mai degrabă pa-radoxismul: o reacţie modernă violentă sau o trăire romantică a actua-lităţii? Poate ambele, plus o radicalizare, plus o uimire, plus o erezie, plus o maliţie. Pentru ne-lumea neo-Babel în care trăim, paradoxismul este o fantasmagorie firească.

"Esenţa paradoxului este esenţa creaţiunii – susţine preotul Dumitru Ichim – . Ex nihilo. Creatorul atinge cu cugetul cea mai inti-mă parte a veşniciei: neînceputul-începutului, clipa-neclipă. Pe scurt, pa- radoxul de a-fi-liber-prin-dragoste. Eva greşind prin neascultarea pa-radoxului şi devenind prima pre-ucenică a lui Aristotel. Prima per- soană ispitită de neant, definiţia neantului fiind cea de-a-fi-liber-prin-ne-dragoste".

Oricum, formula paradoxistă nu poate fi adoptată de un autor cu temperament previzibil. Expresia derivă din "numele" autorului, ea este consonantă operei şi scriitorului, ca o legătură vie între ele: "ea nu e numai munca lucrătorului depusă pe lucrarea sa, ci şi ceea ce există şi se dezvăluie ca veritabil uman în această lucrare" (Mikel Dufrenne). Expresia vorbeşte imediat despre specificul uman şi artistic al autoru-
lui, prin ea se angajează un dialog între cel care a conceput-o şi lume, este un liant între subiectivităţi. Ea exprimă unitatea unui comporta-
ment (al autorului) şi a unei fizionomii (a operei). Dar particularităţile ei sunt coerent expresive numai în raport cu ansamblul operei. Izolarea lor – în cazul expres al paradoxismului – scoaterea lor din ansamblul intenţionat de autor, le diminuează simţitor efectul, dacă nu chiar îl anulează. Numirea lor, conform rigorilor analizei, nu este valabilă, din punct de vedere estetic, decât "după

ce am resimţit în faţa operei totale calitatea afectivă singulară pe care o exprimă" (Mikel Dufrenne).

Un alt francez, scriitorul Patrik Marcadet, mărturisea (cf. *Antologia)* că era în aşteptarea apariţiei paradoxismului, care i se rele- vase ca fiind în măsură "să pună în evidenţă ipocrizia aşa-numitei «lumi artistice», mai grijulie cu propria-i imagine decât cu creaţia" şi căreia, acum, i se opune meditarea unei "emoţii primitive, cea a non-zicerii, a non-creării", abandonarea tuturor prejudecăţilor.

Printre alte păreri selectate de *Antologie*, este de reţinut, de asemenea, observaţia lui Halil Gokhan (Turcia) că paradoxismul este manifestul întoarcerii la surse, pe direcţia inversă afirmării frumosului şi adevărului, pentru a se constitui astfel într-un mijloc de protest.

Roland Barthes arătase că dinamica scriiturii şi jocul cu su- nete ar putea proteja literatura de infestarea ei de către interesele mani- pulatorii ale Puterii. Ideologia şi societatea atentează continuu la li-bertatea şi originalitatea creatorului, limitându-l prin dirijare, impu- nându-i o normă de conduită artistică, ademenindu-l către un stil al conformismului. De aici derivă reacţia creativă inversă, necesară, de in-formare imprevizibilă, de deplasare continuă a contextelor, de afir-mare a pluralităţii triumfătoare a analogiilor şi, în general, a dinamicii debordante a scriiturii. Toate aceste "normalităţi" estetice vin să recu-pereze starea de graţie a obiectului artistic, adevărata lui situare în li-bertate, evitarea înscrierii lui abuzive (există un serialism artistic nor-mal, benign, despre care atrăgea atenţia, la noi, Tudor Vianu) în insec-tarul oficial al literaturii. Nu este acesta chiar spiritul paradoxismului ?

Dar evidenţa paradoxismului ne impune o revenire mai fruc- tuoasă la părintele universului disperării. El, Emil Cioran, imaginase cartea absolută, care, "după ce va fi nimicit totul, se nimiceşte şi ea". Desigur, Cioran anticipa negativismul absolut al paradoxismului, care pare a fi copilul teribil al autorului avertismentului că "e greu de con- ceput un univers mai fals decât cel literar şi un om mai lipsit de *ade- văr* decât literatul", autor care vede în neîmplinire "idealul modern de perfecţiune" şi care se oripilează de "duhoarea Cuvântului" în timp ce proclamă absolutul disponibilităţii ("să fii mai neutilizabil decât un sfânt") şi "posibilitatea de a se înnoi prin erezie"; autor care îşi învaţă discipolii că "libertatea este bunul cel mai de preţ numai pentru cei în-sufleţiţi de *voinţa* de a fi eretici" şi că "omul obosit" poate deveni "demiurgul unui subunivers", obligat la aceasta de realitatea unei agre-siuni esenţiale: "totul ne persecută gândurile".

Exerciţiile de decompoziţie paradoxistă nu alcătuiesc o *adden-da* concretă la silogismele amărăciunii? În ciuda multor aparenţe, le este comună o stare adâncă, dureroasă şi derivată de *afirmare,* de recu-perare înăsprită a unor certitudini valorice. Poate că, uneori, jocurile demersurilor au fost (prea) aranjate, dar nu aşa cum se vede obişnuit cu ochiul (prea) liber, fiindcă există mereu un "dincolo" nemărturisit. De obicei, intenţia artistului este limitată prin chiar obligaţia formală de a da un contur obiectului de artă. Or, ceea ce s-a încercat în avan-gardă, de a pune în libertate obiectul artistic, se practică în mod curent în paradoxism. Dacă, totuşi, acceptăm – atâta cât este acceptabilă – di-alectica serialităţii în artă, materializată în ciclicitate, putem atunci considera paradoxismul ca prag ilustrativ al noii avangarde, al aceleia care ar oficia la altarul unei noi zeităţi: Tăcerea !

Dacă avangarda a dezvoltat comedia automatismelor, para- doxismul scrie drama acestora. Teoria bergsoniană a capcanei auto- matismelor (umane) s-ar fi putut servi de paradoxism ca de remediul optim. Paradoxismul se ridică împotriva productivităţii poetice inter-mitente şi impenitente, împotriva acelei identităţi egale şi obosite a poeţilor care generează fluxuri versice continue, care fabrică infatiga- bil şi plictisitor, pe bandă rulantă. Reuşind să fie antidot la mediocri- tatea literară, el cumulează câteva trăsături pe care Hugo Friederich le atribuise în general exprimării moderne: excelenţa excepţiei, impreg- narea cu straniul, asimilarea neantului, vidul transcendenţei, inocenţa, fantezia destructivă, dislocările disonante. "Afirmaţia" paradoxistă es- te reflexul ascuns al strategiei tot astfel cum noţiunile ne-explicite ca inefabil, indefinibil surprind o infinitate în care contrariile coincid şi spiritele se identifică.

Protagonistul şi agentul trecerii reale de la paradox la para- doxism este, desigur, Florentin Smarandache.